

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il corpo risibile

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/23758> since

Publisher:

Testo & Immagine - Marsilio

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Liborio Termine

STORIA DEL COMICO E DEL RISO

Itinerari antologici
nella cultura e nell'arte

testo Immagine

Liborio Termine

STORIA DEL COMICO E DEL RISO

Itinerari antologici
nella cultura e nell'arte

testo e immagine

SOMMARIO

Introduzione	9
Parte prima	13
Aristotele, <i>Compendio di Poetica</i>	25
Aristotele, <i>La difesa</i>	35
René Descartes, <i>Le passioni del riso</i>	49
Thomas Hobbes, <i>L'imprescindibile stima di sé</i>	53
Immanuel Kant, <i>Un'aspettativa che si risolve in nulla</i>	55
Georg W.F. Hegel, <i>Il predominio della soggettività</i>	60
Parte seconda	67
Jean Paul, <i>Il comico romantico</i>	75
Charles Baudelaire, <i>La potenza del riso</i>	101
Milan Kundera, <i>La delusione del senso</i>	120
Friedrich Nietzsche, <i>Il sacro e il risale del riso</i>	123
Henri Bergson, <i>L'anesia momentanea del cuore</i>	128
Parte terza	147
Sigmund Freud, <i>Il motto e le specie del comico</i>	155
Sandro Ferenczi, <i>Appunti sul riso</i>	187
Ernst Kris, <i>L'io e il riso</i>	192

Carl Gustav Jung, <i>La mitologia del falcone</i>	204
James Hillman, <i>L'assenza di umanesimo</i>	223
Luigi M. Lombardi Satriani, <i>Le prodezze dello sciocco</i>	225
Parte quarta	
Benedetto Croce, <i>L'impossibile definizione del comico</i>	229
Luigi Pirandello, <i>L'umorismo</i>	237
André Breton, <i>L'umorismo nero</i>	246
Jean Starobinski, <i>Il nome dell'orrore senza nome</i>	267
Gianni Celati, <i>Il riso nell'epoca moderna</i>	285
Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, <i>La duplicità del riso</i>	295
	313
Parte quinta	
Georges Bataille, <i>La relazione misurabile fra il riso e l'ignoto</i>	317
Jean-Paul Sartre, <i>L'umorismo dietro il vetro</i>	323
Gilles Deleuze, <i>Ironia e umorismo nel pensiero della legge</i>	330
Vladimir Ja. Propp, <i>Perché sono ridicole le gruffe?</i>	336
Peter L. Berger, <i>Un contesto antropologico</i>	346
	356
Parte sesta	
Sergej M. Ejzenštejn, <i>L'estasi comica</i>	363
Gianni Celati, <i>Il corpo comico nello spazio</i>	373
Charlie Chaplin, <i>Il comico, un atto involontario</i>	389
André Breton, <i>La pedata e l'uomo</i>	400
Pier Paolo Pasolini, <i>Gag e maschera</i>	404
Mack Sennett, <i>La comica cinematografica</i>	408
Theodor Dreiser, <i>L'uomo che versa minestra sulla dignità</i>	410
Buster Keaton, <i>Lo scherzo in forma di gag</i>	415
Alfred Hitchcock, <i>Un piccolo esercizio di crudeltà</i>	422
Groucho Marx, <i>Ma il pollo ha denti?</i>	432
Roland Barthes, <i>L'emblema, il gag</i>	434
Federico Fellini, <i>Cleon</i>	440
Chiara Simonigh, <i>Il corpo risibile</i>	441
Jean Mitry, <i>Il comico nell'avanguardia</i>	447
Francis Picabia, <i>Una vittima a favore del piacere</i>	480
Antonin Artaud, <i>La psicologia divorata dagli atti</i>	485
Béla Balázs, <i>La comicità nel film sonoro</i>	486
	489

Gilles Deleuze, <i>La seconda età del barlesque</i>	498
Cesare Musatti, <i>L'umorismo come vocazione ebraica e l'opera di Woody Allen</i>	504
Andrea Rabbito, <i>Il riso del lupo cattivo</i>	514
Dario Fo, <i>L'ardimento del Novecento</i>	524
Ettore Capriolo, <i>Un attore che racconta il personaggio</i>	529
Gianni Carova, <i>Le figure di un ordine cannibale</i>	540
Giorgio Cremonini, <i>La forma comica del pensiero</i>	549
Maurizio Grande, <i>La maschera di gesso</i>	554
Franco Proso, <i>Il volto che ride</i>	564
Fonti bibliografiche	
	579

Insomma il tipo d'attore che da sempre mi incanta e mi affascina, e verso il quale provo ogni volta uno slancio di oscura eccitata predilezione, è l'attore-clown. Il talento clownesco che in genere gli attori, chiusi per quale buio complesso, continuano a considerare con schizzinosa diffidenza, è secondo me la qualità più preziosa in un attore, forse l'ho già detto, ma mi va di ripeterlo, la considero l'espressione più aristocratica ed autentica di un temperamento.

Chiara Simonigh

IL CORPO RISIBILE

È curioso come il cinema delle origini, ancora tanto vicino allo spettacolo da baraccone, accolga, seppur inconsapevolmente, funzioni e finalità indicate poco prima dall'arte colta e dalla filosofia e le faccia proprie nelle prime manifestazioni del genere cinematografico comico.

Lo scopriamo osservando il viaggio evolutivo del corpo comico — non certo nella sua completezza, ma soltanto in alcuni dei suoi momenti e dei suoi aspetti — da una forma di spettacolo a un'altra: dal circo al film comico.

Jean Starobinski, nell'applicare alle forme circensi il severo verdetto di Hegel secondo il quale sarebbe vacua la libertà ironica soprattutto nel caso in cui essa pretendesse di innalzarsi sopra lo spettacolo dell'umana vanità, ci ricorda come tali forme fossero confinate in una dimensione non irreal né tantomeno surreale, quanto in senso proprio *à-reale*.

Quelle forme espressive costituivano, infatti, in toto, un'assoluta negazione della realtà e delle sue leggi non solo sociali, culturali e morali, ma persino naturali, materiali e fisiche.

Un negazione, questa, che si attuava nel corpo vivo del clown, del buffone, del saltimbanco, dell'acrobata e del contorsionista, trasfigurato dalla stravaganza del costume e dal prodigio di un movimento sempre leggero, aereo, flessuoso e agile.

Ma proprio il fatto che tale metamorfosi operasse sul corpo, spogliandolo dei condizionamenti imposti dal resto dell'umanità e liberandolo, per così dire, dal suo legame gravitazionale con la terra, apriva nuove vie alle speculazioni dello spirito.

Stanislavski ci ricorda ancora come questo corpo, che il pubblico borghese vedeva come degradato e addirittura osceno, apparisse invece, agli occhi degli artisti più colti e solleciti, come glorioso e affascinante, in quanto metafora del mondo delle origini, semplice e forte.

Tuttavia la celebrazione, anzi, la nobilitazione che tali artisti compiono – in particolar modo nell'atmosfera plumbea dell'affermazione industriale che caratterizza il passaggio dal Diciannovesimo al Ventesimo secolo – delle forme circensi, da sempre considerate come arte bassa e rozza, assume toni malinconici venati di triste consapevolezza e di rassegnazione dinanzi all'impossibilità di recuperare l'originalità di un mondo arcaico irrimediabilmente perduto.

Ma quella potenza, quell'energia primigenia che ancora si affacciava prepotentemente nelle opere di Mallarmé, Baudelaire, Degas, Picasso e altri, non era esaurita, ma solo confinata, isolata nello spazio circoscritto del palcoscenico o della pista.

A dimostrarlo e a immetterla nel reale, facendovela apertamente circolare e liberandola per sempre da claustrofobiche chiusure, fu proprio il cinema, il primo cinema comico. E ciò a distanza di pochissimi anni dal recupero effettuato da quei grandi di artisti.

Ciò che caratterizzava il corpo circense, infatti, immediatamente trapassò e si evolse nel corpo cinematografico comico. E questo accade perché l'attore del gag o della comica giunge proprio da quel mondo arcaico e perduto, dove, sin dalla più tenera età, attraverso la tortura fisica dell'esercizio più severo e massacrante, aveva forgiato il proprio corpo e la sua espressività.

Guardando ai primissimi cortometraggi di Méliès, di Max Linder o di altri, riscopriamo nel corpo attitudinali simili a quelle circensi. In principio, si tratta di una derivazione diretta, quasi del tutto noncurante della diversità profonda che sussiste tra le due forme di spettacolo. Il corpo comico, dinanzi alla macchina da presa, si profonde in capriole, giravolte, balzi, equili-

brismi che cerca di immettere a forza dapprima sul palcoscenico, poi in un ambiente naturale, infine persino in un tessuto via via votato al realismo drammaturgico di un logico e consequenziale sviluppo di eventi.

Sin dai primi gag, dove pur viene perseguita una sorta di compromesso tra l'impianto drammaturgico per così dire realistico di *L'arroseur arrosé* dei fratelli Lumière e quello a-realistico del numero da circo, è del tutto manifesta ed evidente la forzatura. Del clown o del pagliaccio, il corpo comico cinematografico inizialmente non solo conserva in gran parte la sembianza esteriore, attraverso la pesanteria del trucco, la stramberia dell'abito, l'enfasi stravolta della mimica facciale, ma ancora ne sfrutta le movenze. Accade così che il corpo, colto in un ambiente naturale, mentre è intento a compiere quei movimenti ginnici, appaia per così dire trapiantato da un mondo a un altro; sembri, in senso proprio, fuori luogo. Il suo atletismo acrobatico, per non



Ben Turpin nella parodia *Salomé* vs. *Shenandoah*, 1919, con Fricote Conklin, Charles Murray e Phyllis Haver.

presentarsi come autonoma performance, è costretto a ricorrere al pretesto di una situazione che lo giustifichi. E anche quando l'atletismo acrobatico riesca a sfruttare pienamente tale pretesto, cercando di integrarsi organicamente con il complesso della seppur minima ed elementare organizzazione drammaturgica del film, esso rimane quasi un'esibizione di abilità e di destrezza a sé stante e mantiene la forma chiusa del numero da circo.

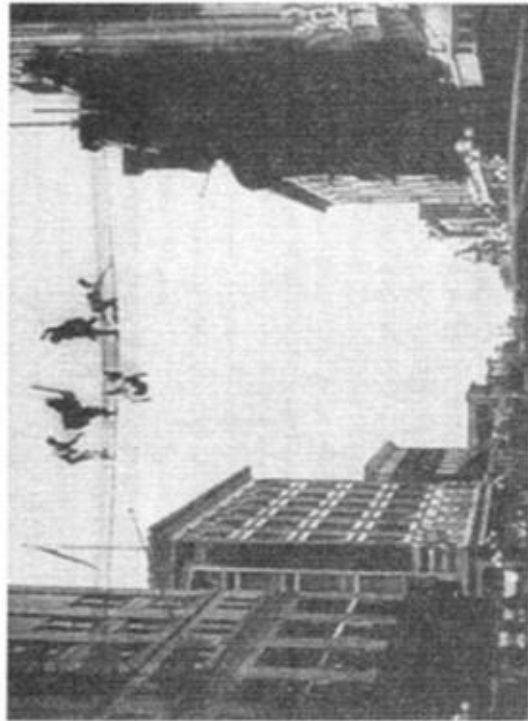
Ciò accade perché il corpo circense porta nel cinema il movimento fine a se stesso, scisso dal continuum e dalla finalità drammaturgica.

Ma, nel film, il movimento inteso come pura manifestazione fisica, pur mantenendo l'aspetto dell'agilità, perde immediatamente i suoi connotati circensi di acrità e leggerezza e si ammantava di un senso di pesantezza e di piena materialità.

È questo uno dei modi con cui il film di finzione difende paradossalmente il proprio realismo dinanzi al rischio di diventare un documentario sul circo o, meglio, di ridiventare, come al principio, una semplice testimonianza su particolari manifestazioni umane, volta a muovere meraviglia e stupore.



Charles Murray costringe un cameriere disonesto a restituire i soldi rubati.



Due scene di lotta sui fili del telegrafo in: *The Law and the Girl*, 1916, e *Love, Honor and Betrayal*, 1921.

È come se il realismo dell'ambiente in cui viene collocata la macchina da presa si espandesse imponendosi con forza non solo nell'ambito del movimento del corpo, ma, più in generale, nell'insieme di elementi che costituisce l'aspetto esteriore del corpo stesso.

Non è certo un caso che il corpo circense, per affrontare la metamorfosi in corpo cinematografico, abbandoni sulla pista sabbirosa il proprio costume fantasioso e variegato e la propria spesso mascherata di cerone.

Spogliato dei suoi attributi a-realistici, il corpo lotta per realizzare quell'ambizioso obiettivo che nel chiuso e isolato mondo del circo non era riuscito a realizzare: far irrompere nella realtà la propria arcaica e originaria potenza benefica e rigenerante.

Ma come immettere il movimento privo di finalità e funzione drammaturgica in una struttura drammaturgica motivata e sempre più articolata?

Come tramutare la natura giocosa e ilare del movimento circense in natura ironica, satirica, addirittura irriverente e corrosiva?

Il passaggio avviene senza brusche scosse, ma con una gradualità che risente della progressiva affermazione di una nuova forma di spettacolo con proprie caratteristiche e peculiarità drammaturgiche.

Una gradualità, questa, che lascia le sue tracce, per esempio, nel rapido passaggio evolutivo dal gag alla *slapsick comedy* di Mack Sennett.

Il corpo circense, trasformato in corpo cinematografico comico, perde, in questa fase, gran parte della sua acrobaticità, del suo ginnico atletismo e abbandona la pretesa di esibire la propria destrezza e la propria abilità. Di tali doti mantiene, però, l'agilità e la scioltezza. Esso abbandona anche lo slancio aereo, il volo illusorio e simulato; ma conserva la flessibilità, l'elasticità. Insomma, il corpo accentua ulteriormente la propria materialità, la propria dura consistenza e si fa più terreno, adattando le proprie doti fisiche all'impatto con il reale.

Il repertorio circense, tuttavia, lascia segni ed eredità fondamentali sul corpo cinematografico. L'espressività di quest'ulti-

mo, infatti, poiché non si avvale della parola, attinge al secolo-repatrimonio del linguaggio pantomimico e all'universalità della mimica muta clownesca. Dunque, il corpo si fa carico quasi per intero dell'espressione e della comicità, la quale, come nel passato non solo recente ma anche remoto, diventa tanto più intensa quanto più aumenta la velocità dei movimenti. Tale velocità, però, dal punto di vista degli effetti sul pubblico, si fa più efficace nel cinema, il quale, come nota già nel 1908 il letterato e filosofo ceco Václav Tille, è alla ricerca di una propria drammaturgia della recitazione, tesa non solo a una maggiore naturalezza espressiva, ma anche a una sensibile riduzione dei tempi della rappresentazione. La brevità delle scene, tipica del cinema, impone così all'azione dell'attore di farsi più «vivace», «concisa», «definita» e quindi «più facilmente intelligibile»¹.

Tali novità trovano nel corpo cinematografico comico la loro massima espressione, anzi, persino una loro esasperazione apertamente inseguita per creare effetti parossistici. Non a caso, le due principali forme d'azione su cui si incentra l'impianto drammaturgico del gag prima e della *slapsick comedy* poi, ossia la baruffa e la corsa colta sempre nel binomio fuga-inseguimento, sussistono proprio in virtù della velocità del movimento compiuto dal corpo, e accentuano il loro effetto comico grazie alla sua accelerazione per così dire folle.

Oltre a ciò, come il corpo del clown o del pagliaccio, quello dell'attore cinematografico comico è posto sullo stesso piano dell'oggetto di cui condivide la stessa materialità con la propria partecipazione supina o addirittura con il proprio soccombere inerte agli eventi e agli accidenti. Le doti fisiche del corpo, quindi, emergono in un repertorio che non prevede più tanto l'acrobazia circense propriamente detta, quanto le corse, le cadute, i calci, i pugni, gli schiaffi, le torte in faccia che, seppur appartenessero in qualche misura al repertorio del clown, in questa fase fanno la fortuna di attori come per esempio Fatty Arbuckle, Charley Chase, Harry Langdon, Mabel Normand, Gloria Swanson e Ben Turpin, in prima fila nei famosi *Keystone Cops*

¹ V. Tille, *Kinema*, in G. Aristarco (a cura di), *Teoria del film*, Celid, Torino 1979, p. 31.



Harry Gribbon, sedotto a terra, varie alligorie di Martin Kameny, Max Adner, Peggy Pearce, Harry Derry, Maud Wayne e Claire Anderson.

o nelle altrettanto note *Bathing Beauties*, serie di avventure e disavventure di poliziotti sfortunati o di belle ragazze al bagno. Ma, come vedremo più avanti, le eredità circensi, dirette o indirette, non sono immuni da ulteriori trasformazioni radicali e progressivi adattamenti al nuovo spettacolo.

Fratanto, però, a questa parte d'eredità del repertorio circense l'espressività del corpo cinematografico comico aggiunge qualcosa di quella derivata dal teatro di varietà, altra forma di spettacolo genuinamente e autenticamente popolare.

L'arsenale espressivo del varietà conduce il corpo ad andare oltre la semplicità elementare del movimento e gli permette di raggiungere l'articolazione e la completezza dell'azione. Dall'azione, forma drammaturgica diversa per complessità dal movimento, il comico cinematografico ricava una serie di convenzioni, modelli e stili espressivo-linguistici e drammaturgici ricchi di invenzioni farsesche, di giochi degli equivoci e della sostituzione, di scambi di persona, di divertenti situazioni-tipo e di scherzi e faccende d'ogni genere.

Il corpo dell'attore cinematografico comico, in questo modo, passa dall'incarnare una maschera — nella cui caratterizzazione tanta parte hanno ancora la commedia dell'arte e la pantomima — all'interpretare un tipo, se non proprio, in alcuni casi, un personaggio, pur ancora quasi del tutto privo di spessore e consistenza psicologici.

I brevi film di Mack Sennet, infatti, si popolano via via di borghesi e di poveracci, di uomini di legge e di una schiera di piccoli furfanti, bricconi e canaglie dei ceti più umili. Una certa parte della società americana trova, così, una propria prima graffiante rappresentazione cinematografica che, se pur non ha intenti esplicitamente critici, ha comunque sicuramente effetti potentemente catartici, come testimonia l'estrazione sociale del pubblico che affolla in massa le sale per ridere d'un riso fragoroso, a tratti liberatorio — facciamo comunque notare, in inciso, che la *slapstick comedy* rimane socialmente innocua perché in essa l'effetto catartico elide quello suggestivo, in quanto alla rappresentazione dell'atto più violento segue sempre quel-



Charles Murray and Louise Fazenda in *The Judge*.
Tad Judge © Triangle Play

Charles Murray and Louise Fazenda in *The Judge*.

la rassicurante del suo effetto negativo nullo: il corpo colpito, schiacciato e maltrattato in ogni modo, riappare subito dopo pronto per dar vita a un altro esilarante gag.

Questo, come vedremo, concorre ad attribuire al corpo un forte a-realismo che tuttavia si innesta sul realismo di derivazione teatrale e fa sentire immediatamente il proprio peso sul corpo dell'attore: esso si ammantava ulteriormente di quotidianità, ma acquisisce, d'altro canto, una maggior padronanza del gesto, della postura, della prossemica ecc. Inoltre, il suo aspetto esteriore si allontana sempre più dalla fantasiosa stravaganza circense: sono sempre meno numerosi i volti che enfatizzano la deformità fisica e fisionomica o che improntano la loro mimica facciale alla smorfia per imitare la maschera del pagliaccio, anche se non mancano quelli che ancora tentano in ogni modo di avvalersi degli ultimi residui della pesantezza del trucco clownesco, ora tramutato nel nero del fumo o delle «blackfaces» con cui i bianchi deridono razzisticamente i neri.

Oltre al realismo, anche la tecnologia cinematografica interviene ad affinare l'espressività del corpo e a tracciare, se non a indicare, seppur ancora in maniera ancora del tutto imprecisa, i tratti di una recitazione comica propriamente filmica.

L'alternanza dei piani di ripresa, l'utilizzo del primo piano, i movimenti di macchina, il montaggio, incidono profondamente nell'espressività del corpo e l'allontanano sempre più da quella caratterizzante altre forme di spettacolo.

Non solo, ma accade che, sottoposto alla trasformazione dei mezzi tecnologici cinematografici, il corpo acquisisca una sembianza fantastica assolutamente nuova e profondamente diversa rispetto a quella circense.

A rilevarlo è ancora l'acuto Tille, il quale nota come, nel film, il trucco tecnico, sperimentato sin dai primi cortometraggi di Méliès a fini comici, appaia simile a uno strumento di «stregoneria», attraverso cui «gli incidenti e i gesti di tutti i giorni divengono veri miracoli»³. E gli pare anche che tale trasfigurazione spettacolare possa aspirare persino a essere



Raymond McKee, Ruth Hunt e la piccola Mary Ann Jackson, protagonisti delle commedie della serie *Smiley's Fanny*.



Un'inquadratura di commedie Keystone del 1915, con attori «blackface», cioè truccati da neri.

3. *Ibid.*, p. 33.

la rappresentazione delle immagini della nostra vita interiore; una rappresentazione che l'intelligenza si sforza di captare e di trattenere, ma che, vorticiando, o avvolgendosi come nebbia, evapora continuamente sulla soglia della nostra coscienza.⁴

Dunque la tecnologia cinematografica opera per immettere nella rappresentazione realistica un corpo che appare in qualche modo dotato di possibilità magiche, fantastiche; un corpo, quindi, che, così caratterizzato, sembra far sconfinare l'a-realismo di derivazione circense nella realtà. Il cinema introduce, in questo modo, una novità di grande rilievo, capace non solo di dare forma rappresentativa concreta a quello sconfinamento, ma anche di creare una sorta di osmosi tra reale e fantastico, nella quale i due termini sembrano in qualche modo persino confondersi e scambiarsi l'un l'altro.

Ma lo stravolgimento della realtà fenomenica operato dalla tecnologia cinematografica interviene in maniera del tutto equivalente per scambiare e confondere anche il corpo stesso con gli oggetti. La tecnologia, infatti, con l'animare le cose inerti, facendole muovere autonomamente, in qualche modo le dota di una vita che sembra tolta al corpo dell'uomo. Non vi è più soltanto, come nel circo, una degradazione del corpo a oggetto, ma persino una sua vera e propria alienazione in rapporto a esso. La relazione corpo-oggetto di stampo clownesco acquista, con la tecnologia del film, tratti inediti e nuovi risvolti che sembrano anticipare esiti che troveranno piena espressione e rappresentazione in un cinema comico più maturo. Il corpo comico di attori-autori come Charles Spencer Chaplin e Joseph Francis Keaton⁵ sembra davvero farsi carico di uno dei grandi temi posti durante il secolo precedente dalla riflessione sul capitalismo: l'alienazione del soggetto in rapporto all'oggetto.

Ma sono molti altri i temi, centrali nella cultura della contemporaneità, che sembrano incarnare i corpi comici di Chaplin

4. *Ibid.*, p. 34.

5. Il nome «Buster» è in realtà un soprannome che significa «piccolo fenomeno» e che è stato attribuito dal grande Harry Houdini a un Keaton, bambino di soli tre anni, dopo averlo visto esibirsi sul palcoscenico di un vaudeville.

e Keaton. È proprio con questi due grandi, infatti, che il cinema non solo accoglie e fa proprie le istanze dell'arte colta su quella popolare, ma offre una propria interpretazione dei temi e delle problematiche insiti in quelle stesse istanze e le fissa in un modello di recitazione che sopravviverà nel tempo a dispetto dell'avvento del cinema sonoro. Stan Laurel e Oliver Hardy volgeranno quello stesso modello di recitazione in una drammaturgia votata al parossismo; i fratelli Marx in un impianto di surrealità carnevalesca e «sproporzionante»; Jacques Tati lo immetterà in un tessuto di rumore e musica; Totò lo irrigiderà per così dire in un balletto meccanico di marionetta; Jerry Lewis e il primo Woody Allen lo recupereranno attraverso una rivisitazione del gag.

L'emergere di due personalità artistiche di tale levatura segna, così, in maniera profonda, netta e definitiva il confine tra una fase e l'altra del percorso evolutivo del comico cinematografico.

Emblematica, sotto questo aspetto, è la serie di passaggi e progressive trasformazioni che entrambe attraversano dal periodo dell'esordio nei gag sino a quello della loro massima espressione artistica.

Il personaggio di Charlot e quello di Buster acquisiscono una sempre maggiore centralità nel film, allorché la loro caratterizzazione si fa più precisa e definita.

La loro identità spicca su uno sfondo indistinto di tipi intercambiabili e si fissa innanzitutto nell'aspetto esteriore che fa dell'accessorio dell'abbigliamento il dettaglio differenziante. Da un lato, Charlot diviene immediatamente riconoscibile per il proverbiale insieme di bombetta, bastoncino di bambù, scarpe sfondate e baffetti (questi ultimi diventati poi, come ha notato Bazin, oggetti di «un'effrazione», anzi, di un «furore ontologico» da parte di Hitler⁶); dall'altro, Buster si identifica per l'eleganza sobria e, in particolare, per il caratteristico cappellino piatto.

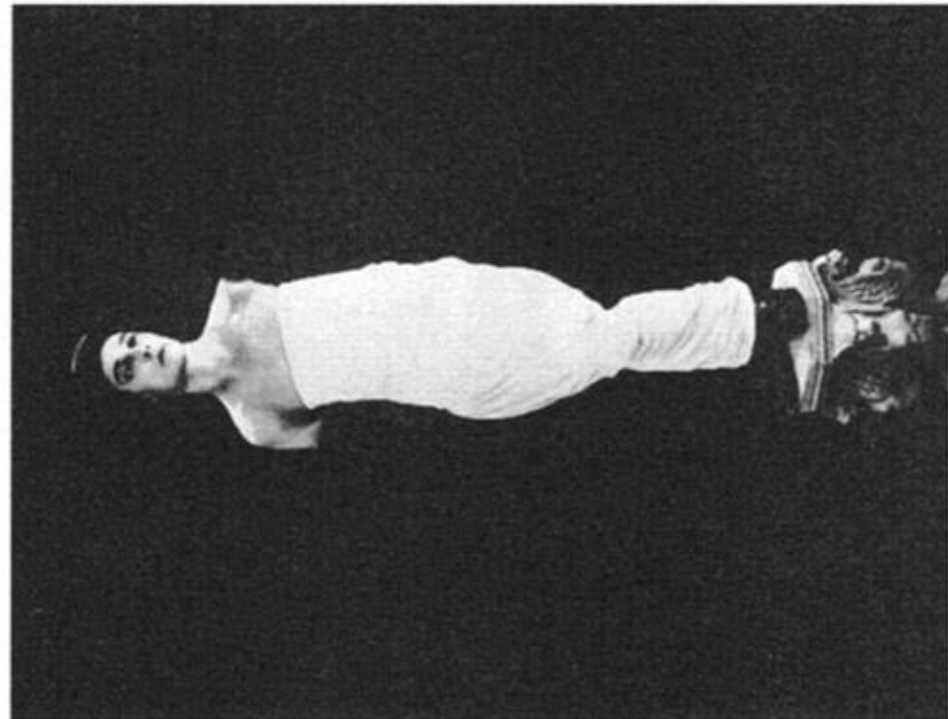
I volti di entrambi non sono più, come quelli dei tipi dei gag, sepolti dalla maschera di cerone o camuffati sotto il nero di un

6. Cfr. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, in particolare il capitolo «Fasticcio e posticcio o il nulla per dei baffetti», p. 49-53.

pesante trucco, ma – parafrasando quanto Barthes scrive in particolare a proposito di Charlot e applicandolo anche a Buster – essi sembrano prendere forma dal trucco stesso, da una «materia liscia e friabile» a un tempo, nella quale vengono scolpiti, acquistando così quegli attributi di perfezione che li avvicinano al *totem*. Nell'affascinante descrizione di Barthes, si trova un acutissimo rilievo che rende conto dell'unicità dell'operazione compiuta da Chaplin e Keaton per dar vita ai loro personaggi: la differenza sostanziale tra maschera e volto e, in particolare, «volto totemico». Mentre la maschera occulta il volto e i suoi tratti caratteristici, togliendogli la sua peculiarità non solo fisionomica ma anche espressiva, dunque la sua identità, il «volto totemico» ne mantiene invece l'individualità proprio in quanto viene per così dire estratto appunto da una «materia liscia e friabile», secondo un atto creativo che richiama quello di Michelangelo sul blocco di marmo grezzo. Si tratta dunque di un'operazione attraverso la quale il volto via via prende forma, emerge secondo un procedimento per così dire di estrazione, assolutamente inverso rispetto a quello di occultamento che realizza la maschera. Nella costruzione della maschera, infatti, la materia ha un'importanza relativa; mentre il «volto totemico» è così consustanziato alla materia da cui emerge da trattenere in sé le caratteristiche e, in particolare, quelle che ce lo fanno apparire, in senso proprio, appunto come un totem, astratto e ideale quanto basta per essere icona di se stesso. Inutile sottolineare, quindi, che il passo che separa un tale volto dal diventare – secondo le definizioni che dà Bazin di Charlot ma che tanto meglio si applicano a Buster – figura mitologica o, anzi, archetipo, è assai breve.

È chiaro che un volto simile trova nel primo piano il mezzo della sua massima espressione. Si tratta, tuttavia, di una conquista

7. Vale la pena di rileggere le parole con cui Barthes paragona il volto di Greta Garbo a quello di Charlot nel saggio dal titolo *Il viso della Garbo*. «Anche nell'estrema bellezza, questo viso non disegnato ma scolpito in una materia liscia e friabile, cioè perfetto ed effimero ad un tempo, raggiunge la faccia infantile di Charlot, i suoi occhi di triste vegetale, il suo viso di totem» (R. Barthes, *Sul cinema*, Il Mulino, Genova 1997, p. 41).



Buster Keaton in una famosa foto-gag.

non immediata e frutto di esercizio. La fugacità dei primi cortometraggi non lascia certo il tempo necessario a questa ricerca. La microminica di Buster e in particolare di Charlot, pur ripresa a distanza ravvicinata, si distingue a fatica da quella degli altri personaggi e partecipa ancora di un'espressività enfatica e marcata.

Charlie Chaplin in *Kil Anso Race at Venice*, 1914.

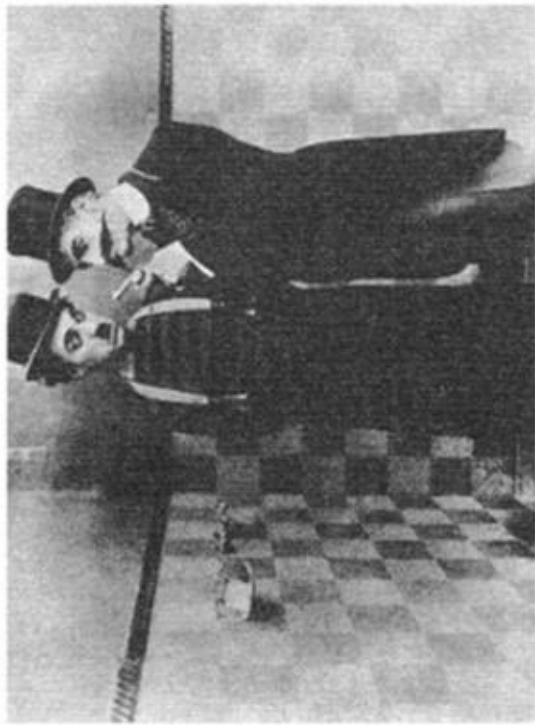
Ben presto, però, Charlot si identifica per una microminica facciale che, pur avvalendosi in gran parte dell'enfasi espressiva, dell'esagerazione, se non proprio della smorfia, definisce con una precisione sempre maggiore la sua personalità. Mentre, come ha scritto Bazin, «il primo Charlot è un essere piuttosto cattivo, che appioppa calci nel sedere ai suoi antagonisti non appena essi sono in una posizione dalla quale non glieli possono rendere»⁸, lo Charlot più maturo perde quasi completamente tali connotati. Emerge così un personaggio che, al di là o forse proprio per le innocue marachelle e le piccole villanie commesse di nascosto, appare una creatura di fiabesca innocenza e ingenuità e perciò delicata, quasi come se la «materia liscia e friabile» nella quale è scolpita rischiasse di rompersi non appena venisse urtata o persino sfiorata dalla rozzezza del mondo.

Il volto di Charlot, più che non il suo corpo, è il luogo in cui tale delicatezza si manifesta. Charlot fa il broncio, apre un sorriso solare e generoso, sgrana uno sguardo incredulo e timoroso, alza vanitosamente le sopracciglia, sbatte ripetutamente e velocemente le palpebre, lancia sguardi maliziosi. È tutta una

8. André Bazin, *op. cit.*, p. 229.



In questa pagina: in alto, *Marini at the Wheel*, 1914; in basso, *Triple Trouble*, 1918. Nella pagina a fianco: in alto, *The Champion*, 1915; in basso, *A Night in the Show*, 1913.



retorica del volto in cui è impossibile non leggere un chiaro richiamo all'universo femminile, dal quale Chaplin attinge come da un luogo depositario di manifestazioni di delicatezza. E tuttavia vi attinge in una maniera disincantata, che gli permette di mediare l'assorbimento delle espressioni che in esso trova, attraverso un'interpretazione votata agli schemi dell'amicca-



A Joyce Equemera, 1915.

mento parodistico. Ed è proprio questa sottile membrana a permettere di far sfociare, nei momenti di più spassoso divertimento, la delicatezza di Charlot in preziosità. Non può stupire tutto questo se ricordiamo quanto ha scritto Bazin a proposito dell'ambivalente rapporto di Chaplin con le donne; anche se è bene sottolineare che, per quanto riguarda l'espressione mimica del volto di Charlot, abbiamo fatto riferimento non alla particolarità e alla materialità femminile, ma a un'idea di femminile astratta e archetipica, intesa quale originario opposto al maschile.

Questa attitudine alla smorfia, quasi alla pessa, se non persino alla mossetta, è del tutto assente nella micromimica di Buster. La vivacità e l'animazione espressiva che accendono il volto di Charlot di un guizzo sempre vivo e vitale, si trasformano, sul volto di Buster, in una calma, anzi, in una flemma, persino in una sorta di imperturbabilità, espressa attraverso un dominio di rara e assoluta precisione del movimento micromimico. È infatti quasi leggendaria l'apparente immobilità dell'«uomo che non ride mai», come venne definito Buster nelle pubblicità dei suoi

film, alludendo alla comicità data dall'evidente contrasto dell'espressione del suo volto in rapporto al contesto divertente. È chiaro, tuttavia, che il volto di Keaton non solo non è immobile, ma neanche neutro e nemmeno inespressivo. Quel senno di poi che, a distanza di molti anni, ha eliso alla base la validità dell'esperimento e dell'effetto Kulešov – che erroneamente sancisce la superiorità significativa ed espressiva al rapporto tra volto e contesto piuttosto che ai valori insiti nei due termini di tale rapporto – è anche quello che permette di sciogliere il luogo comune dell'«uomo che non ride mai»⁹. Sappiamo ormai che uno dei paradossi della comunicazione umana non verbale è l'impossibilità di non comunicare: l'espressività del volto o del corpo non consta di un suo grado zero, quindi non può in nessun modo essere definita neutra o inespressiva. Se Buster non ride, dunque, non è certo perché si impedisca di muovere le labbra e la bocca in direzione delle orecchie, a formare un lungo ed evidente solco orizzontale, quanto perché sono talmente rare le occasioni o le ragioni che lo vita gli presenta per farlo che preferisce dissimulare o persino nascondere cautamente e scaramanticamente l'espressione della propria provvisorietà e incerta felicità. La sua gamma di espressioni, però, non è meno ricca di quella di Charlot. È, anzi, più densa di sottili sfumature. Esse si addensano nei movimenti tenui e calibrati dei muscoli intorno alla bocca e agli occhi. È nella leggera piega all'insù o all'ingiù delle labbra e nella tensione o nel rilascio delle due feriture delle palpebre che si instaura una relazione sempre colma di significati. Si tratta certo di una relazione dinamica che tiene conto non tanto degli elementi in sé, colti nella loro statica posizione, quanto del loro atteggiarsi reciproco, secondo una mobilità non sempre sollecitata ma piuttosto ritardata e lenta.

Ciò che però all'interno di tale insieme si carica maggiormente di pregnanza è lo sguardo. Esso si fa di volta in volta segnante, assorto, assente, vitreo, opaco, velato di tristezza, attributi che si

9. Si veda, a proposito della confutazione della validità dell'esperimento di Kulešov e Pudovkin sul volto dell'attore Mosjoukine, quanto scrive Liborio Termini in *La drammaturgia del film*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 25-29.

Buster Keaton in *The General*, 1927.

Doughboys, 1930.



The General, 1927.



The General, 1927.



The Lone Nest, 1923.



Bertling Buckle, 1926.



Sherlock Junior, 1924.



The Navigator, 1924.



Go West, 1925.



The Circus, 1928.



The Navigator, 1924.

intensificano allorché tale sguardo sembra fissare la propria messa a fuoco sempre altrove rispetto al punto in cui è concentrato quello degli altri personaggi o persino quello dello spettatore. Addirittura non sono rari i casi in cui la messa a fuoco è, come si suol dire, all'infinito; sia che Buster rivolga il suo sguardo lonta-

no sia che lo rivolga a una persona o a un oggetto che sta osservando da vicino. È quindi uno sguardo, quello di Buster, che è perennemente irraggiungibile o perché dislocato altrove e all'infinito oppure perché immerso in se stesso. Uno sguardo dunque impenetrabile, intangibile. Keaton attiva, in questo modo, un senso di inquietudine nello spettatore non dovuta al mistero di tale sguardo, ma alla sua inarrivabilità, alla sua fuga dal mondo. La realtà, popolata di persone od oggetti, non rappresenta il luogo in cui dimora Buster. Se l'unicità di Charlot vive nella sua delicatezza, quella di Buster sconfina persino nell'estraneità, non quella di chi è alienato, ma di chi ha il potere di alienare.

Per tali ragioni, non sembra eccessivo né paradossale dire che con Keaton il volto-totem, proprio attraverso la recitazione mimica facciale più che non attraverso la scelta dei tratti fisici distintivi, assume quasi al suo massimo grado di astrazione e partecipa di una forza autoreferenziale di simulacro che la mobilità estrema e coinvolta di Chaplin in qualche modo indebolisce e devia da sé.

I corpi di Charlot e di Buster, diversamente dal volto, non hanno caratteri totemici. Sono comunque certo corpi sottoposti a una forte stilizzazione recitativa, anch'essa affinata lungo il corso di un'evoluzione complessa che muove verso una progressiva affermazione dell'estraneità dei due personaggi nei confronti del reale, la cui massima espressione non è tanto l'assimilazione alla marionetta, quanto quella al ballerino – non a caso, Chaplin utilizzerà la danza nei suoi film più tardi come *Tempi moderni* e *Il grande dittatore*. A tale proposito Arnheim ha infatti rilevato in Chaplin e Keaton «una caratteristica melodia del modo di muoversi», tale da poter esprimere un vero e proprio «tema dinamico», definibile persino «con la precisione dei termini musicali»¹².

Tutto ciò, tuttavia, si manifesterà nella sua pienezza solo quando i due personaggi usciranno dagli schemi chiusi e rigidi dell'elementare drammaturgia del gag fatta di un campionario di situazioni-tipo reversibili e reiterabili all'infinito ed entreranno in una dimensione drammaturgica aperta, variabile e mobile, alla quale, come sottolinea Bazin in particolare per i film

di Chaplin, «non si potrebbero applicare gli usuali criteri della drammaturgia cinematografica» poiché si compone di «cristalli drammatici», ossia di «scene quasi autonome, ognuna delle quali si accontenta di sfruttare a fondo la situazione»¹³.

Ma è proprio nel singolare sfruttamento di tali situazioni che si radica il comico.

Venendo meno la convenzionalità dell'impianto drammaturgico, la comicità è costretta a sorgere in maniera più naturale, a irrompere in un contesto realistico con un effetto-sorpresa che ne amplifica la forza d'impatto sullo spettatore. Non solo, ma essa scaturisce sempre in rapporto alla reazione del personaggio al mondo; una reazione perennemente goffa, fuori luogo, inadatta. La spontaneità e l'involontarietà che così la caratterizzano, sembrano giungere a rafforzare l'idea che Buster e Charlot siano inadeguati a stare nel mondo e perciò profondamente estranei a esso. E il loro corpo, che è nato nell'antimondo del circo, è l'elemento che più risente di tale inadeguatezza e che più clamorosamente la manifesta. Immesso finalmente a tutti gli effetti nel reale, il corpo comico-circense-cinematografico cerca in maniera inadeguata di trovare la propria adeguatezza. E proprio la constatazione di questo paradosso genera un riso colmo di compassione.

Ma quali forme assume tale inadeguatezza?

Dapprima quelle che derivano dal gag e più indirettamente dal circo e che perciò testimoniano una provvisoria sconfitta del corpo a-reale nei confronti del reale.

I corpi di Charlot e di Buster compiono capricci, vengono bistrattati, urtano o vengono urtati da ogni sorta di oggetti e persone. Essi tuttavia si sottraggono sempre più alle logiche della baruffa e della corsa, ossia a quelle del movimento puro. Nonostante ciò, si può osservare come Keaton e Chaplin si sforzino di non abbandonare il movimento puro a favore dell'azione, ma via via di assimilare il primo nella seconda, facendogliene assumere le stesse funzioni e finalità drammaturgiche. In altre parole, i personaggi di Buster e di Charlot assumono una propria precisa e anche profonda identità psicologica non solo at-

12. R. Arnheim, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 162.

13. A. Bazin, *op. cit.*, p. 237.

no sia che lo rivolga a una persona o a un oggetto che sta esser-
vando da vicino. È quindi uno sguardo, quello di Buster, che è
perennemente irraggiungibile o perché dislocato altrove e al-
l'infinito oppure perché immerso in se stesso. Uno sguardo dun-
que impenetrabile, intangibile. Keaton attiva, in questo modo,
un senso di inquietudine nello spettatore non dovuta al miste-
ro di tale sguardo, ma alla sua inarivabilità, alla sua fuga dal mon-
do. La realtà, popolata di persone ed oggetti, non rappresenta il
luogo in cui dimora Buster. Se l'unicità di Charlot vive nella sua
delicatezza, quella di Buster sconfina persino nell'estremità, non
quella di chi è alienato, ma di chi ha il potere di alienare.

Per tali ragioni, non sembra eccessivo né paradossale dire che
con Keaton il volto-*totem*, proprio attraverso la recitazione mi-
cromica facciale più che non attraverso la scelta dei tratti fi-
sici distintivi, assume quasi al suo massimo grado di astrazione
e partecipa di una forza autoreferenziale di simulacro che la mo-
bilità estrema e coinvolta di Chaplin in qualche modo indebo-
lisce e devia da sé.

I corpi di Charlot e di Buster, diversamente dal volto, non
hanno caratteri totemici. Sono comunque certo corpi sottopo-
sti a una forte stilizzazione recitativa, anch'essa affinata lungo il
corso di un'evoluzione complessa che muove verso una progres-
siva affermazione dell'estraneità dei due personaggi nei confronti
del reale, la cui massima espressione non è tanto l'assimilazione
alla marionetta, quanto quella al ballerino — non a caso, Chaplin
utilizzerà la danza nei suoi film più tardi come *Tenja moderni* e *Il
grande dittatore*. A tale proposito Arnheim ha infatti rilevato in
Chaplin e Keaton «una caratteristica melodia del modo di muo-
versi», tale da poter esprimere un vero e proprio «tema dinami-
co», definibile persino «con la precisione dei termini musicali»¹⁵.

Tutto ciò, tuttavia, si manifesterà nella sua pienezza solo
quando i due personaggi usciranno dagli schemi chiusi e rigidi
dell'elementare drammaturgia del gag fatta di un campionario
di situazioni-tipo reversibili e reiterabili all'infinito ed entre-
ranno in una dimensione drammaturgica aperta, variabile e mo-
dulare, alla quale, come sottolinea Bazin in particolare per i film

15. R. Arnheim, *Film come arte*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 162.

di Chaplin, «non si potrebbero applicare gli usuali criteri della
drammaturgia cinematografica» poiché si compone di «cristal-
li drammatici», ossia di «scene quasi autonome, ognuna delle
quali si accontenta di sfruttare a fondo la situazione»¹⁶.

Ma è proprio nel singolare sfruttamento di tali situazioni che
si radica il comico.

Venendo meno la convenzionalità dell'impianto drama-
turgico, la comicità è costretta a sorgere in maniera più natura-
le, a irrompere in un contesto realistico con un effetto-sorpresa
che ne amplifica la forza d'impatto sullo spettatore. Non solo,
ma essa scaturisce sempre in rapporto alla reazione del perso-
naggio al mondo; una reazione perennemente goffa, fuori luo-
go, inadatta. La spontaneità e l'involontarietà che così la carat-
terizzano, sembrano giungere a rafforzare l'idea che Buster e
Charlot siano inadeguati a stare nel mondo e perciò profonda-
mente estranei a esso. E il loro corpo, che è nato nell'antimon-
do del circo, è l'elemento che più risente di tale inadeguatezza e
che più clamorosamente la manifesta. Immesso finalmente a tut-
ti gli effetti nel reale, il corpo comico circo-cinematografico
cerca in maniera inadeguata di trovare la propria adeguatezza. E
proprio la constatazione di questo paradosso genera un riso col-
mo di compassione.

Ma quali forme assume tale inadeguatezza?

Dapprima quelle che derivano dal gag e più indirettamente
dal circo e che perciò testimoniano una provvisoria sconfitta
del corpo a-reale nei confronti del reale.

I corpi di Charlot e di Buster compiono capibomboli, vengo-
no bistrattati, urtano o vengono urtati da ogni sorta di oggetti
e persone. Essi tuttavia si sottraggono sempre più alle logiche
della baruffa e della corsa, ossia a quelle del movimento puro.
Nonostante ciò, si può osservare come Keaton e Chaplin si sfor-
zino di non abbandonare il movimento puro a favore dell'azio-
ne, ma via via di assimilare il primo nella seconda, facendogliene
assumere le stesse funzioni e finalità drammaturgiche. In altre
parole, i personaggi di Buster e di Charlot assumono una pro-
pria precisa e anche profonda identità psicologica non solo at-

16. A. Bazin, *op. cit.*, p. 237.

traverso l'azione, come accade generalmente nella drammaturgia dei film, ma anche attraverso il movimento puro.

Gli urti e le cadute, infatti, sono spesso dovuti al modo d'essere dei due personaggi, sempre distratto, maldestro o inadatto. Charlot e Buster per distrazione cadono, oppure maldestramente colpiscono qualcuno alle loro spalle con strumenti o attrezzi con i quali sono intenti ad armeggiare o infine utilizzano gli oggetti in maniera inappropriata.

Tutte e tre queste tipologie dimostrano come il movimento puro divenga indizio sintomatico dell'unicità e dell'estraneità dei due personaggi in rapporto al resto del mondo.

Non a caso, applicando la riflessione di Merleau-Ponty sul corpo alla recitazione comica, come fa Gianni Celati, emerge che, in casi come questi, il movimento indica come il corpo non sia immerso e partecipe al reale, ma, piuttosto, sia propenso a «distrarsi dal mondo [...] e, in generale, situarsi nel virtuale»¹².

Questo situarsi nel virtuale, ossia nel mondo interiore unico ed estraniato di Charlot e di Buster, appare evidente nella continua confusione operata dai due tra movimenti concreti e astratti – categorie con le quali Merleau-Ponty definisce due diversi approcci del soggetto al reale: afferrarlo o indicarlo, appropriarsene materialmente o farlo proprio attraverso l'elaborazione del pensiero e del sentimento. Queste due modalità opposte di movimento si compensano, ma si escludono vicendevolmente, ossia le situazioni della vita richiedono, com'è noto, ora l'una o l'altra, ma non entrambe contemporaneamente, né una al posto dell'altra.

Charlot e Buster, dinanzi ai casi che gli si presentano, sembrano invece incapaci di operare la scelta giusta, dimostrando di non avere cognizione o della distinzione tra l'una e l'altra o del tipo di circostanza nella quale si trovano.

Così, per esempio, Charlot utilizza l'automatismo del movimento con cui avvita i bulloni in fabbrica anche per la strada, sui bottoni della giacca di una passante, posti in corrispondenza dei suoi seni. In questo modo, egli sostituisce il movimento

concreto di avvicinamento a quello astratto di approccio alla passante che l'osservanza delle regole di comportamento sociale dovrebbe imporre.

Buster Keaton, al contrario, attua la sostituzione inversa quando, trovandosi nel bel mezzo per così dire di un andirivieni di spiriti, invece di darsi alla corsa dallo spavento, si mette a compiere i movimenti del vigile per dirigere il traffico. Al movimento concreto della corsa, egli preferisce quello astratto di segnalazione e indicazione di percorsi.

Si tratta di due scene emblematiche nella definizione delle differenze tra l'uno e l'altro personaggio: Chaplin, soprattutto all'inizio del suo percorso artistico, è incline a tratteggiare Charlot attraverso un utilizzo improprio del movimento concreto; Keaton, invece, sin quasi dal suo esordio nel cinema, predilige il movimento astratto per dar corpo all'identità di Buster.

Tale diversità si mantiene anche al di fuori dell'ambito del semplice movimento, ossia nella più complessa drammaturgia che sostiene l'azione.

Per esempio, quando Charlot viene ingiustamente accusato da un poliziotto di furto perché il vero ladro gli ha nascosto nelle tasche dei pantaloni la refurtiva, dopo aver tentato invano di sfuggire all'uno e all'altro, capisce che non può godere di quelle ricchezze. Allora, invece di spiegare la sua innocenza al poliziotto che lo aveva inseguito, restituisce il bottino a un altro poliziotto che cattura il vero ladro. L'effetto comico scaturisce, da un lato, dallo stupore del secondo poliziotto dinanzi all'azione di Charlot che è per lui incomprensibile, dato che ignora il ruolo di questa nella faccenda e, dall'altro lato, dal valore di premio che Charlot assegna alla refurtiva per il secondo poliziotto, che egli così intende ricompensare per aver finalmente punito chi gli ha causato tanti guai. Anche in questo caso, Charlot preferisce un'azione concreta, ossia la restituzione della refurtiva, invece che una astratta, ossia la spiegazione.

Buster, invece, compie spesso un'azione astratta al posto di una concreta, anzi ricorre persino alla simulazione della prima per dissimulare la seconda. Succede per esempio quando, trovatosi finalmente a pranzare accanto alla ragazza che intende sposare, Buster sorbisce d'un fiato una tazza di caffè da lei pre-

12. Cfr. in questo stesso volume, il saggio di Gianni Celati, *Il corpo comico nello spazio*.

parato con acqua di mare. Degustato, corre fuori con una mano davanti alla bocca. Ma quando rientra, assume un atteggiamento sostenuto e per pavoneggiarsi dandosi arie di uomo importante e indaffarato, fa cenno alla ragazza d'essersi dovuto improvvisamente assentare per una telefonata che s'intende essere stata urgente, anzi, vitale.

La diversità della predilezione per l'astrattezza o la concretezza appare in maniera del tutto evidente quando Charlot e Buster hanno a che fare con la materialità degli oggetti.

Qualcuno, a tale proposito, ha parlato di «rivolta degli oggetti», Bazin si esprime in termini di «terrorismo delle cose»¹³, altri hanno notato come Charlot e Buster usino gli oggetti senza tener conto della loro funzione originaria.

Una camicia diviene per Charlot una tovaglia e le sue mani che i tovaglioli; due panini infilati da forchette possono diventare piedi e gambe ballerini; due chiavi inglesi da lavoro, poste sulla testa, possono essere le antenne di un gigantesco insetto.

Per Buster, poi, gli oggetti non solo hanno una funzione diversa rispetto a quella normale, ma abbandonano il loro aspetto concreto, materiale e inerte e diventano persino esseri animati, quasi quanto le persone o forse più di esse, dato che appaiono abnormi e sembrano possedere addirittura una forza sovrumana e schiacciante. Tale sorta di animismo è sicuramente un ulteriore sintomo della predilezione di Buster per l'astrattezza. Tutto ciò appare manifesto nella visione che egli ha delle macchine: esse sono quasi sempre intese come automatismi meccanici per compiere movimenti a distanza (soprattutto in *The Navigator*); oggetti che dunque si animano della vita che Buster vi infonde inventandole.

Da questo particolare rapporto di Charlot e Buster con gli oggetti emerge un'altra tessera del mosaico di due identità estranee al mondo e alla sua materialità. Ma, in questo caso, non si tratta della manifestazione di un'inadeguatezza: dalla trasfigurazione compiuta sugli oggetti appare chiara la volontà forte, da parte di Charlot e di Buster, di piegare, se non proprio di plasmare e di configurare, il reale sul modello della propria inter-



Wheat No Buster, 1933.

riorità. Una volontà, questa, nonostante tutto spesso vincente. Ci troviamo così dinanzi a una vera e propria ricomfigurazione del reale, anzi, a una sua risignificazione. Il corpo circense-cinematografico sembra in tal modo finalmente dichiarare la propria vittoria sul reale (non a caso, Bazin parla, a tale proposito, di «tragedia dell'oggetto»¹⁴), e lo fa in una maniera che accomuna e perciò confonde il Dio e il folle: l'assegnazione di un senso e di una funzione alle cose.

Lo spettatore allora ride non perché constata l'inadeguatezza di Charlot o di Buster, ma perché si rende conto che la forzatura insita in quel particolare modo di decretare la loro inadeguatezza rischia di sciogliere il confine tra folle e Dio.

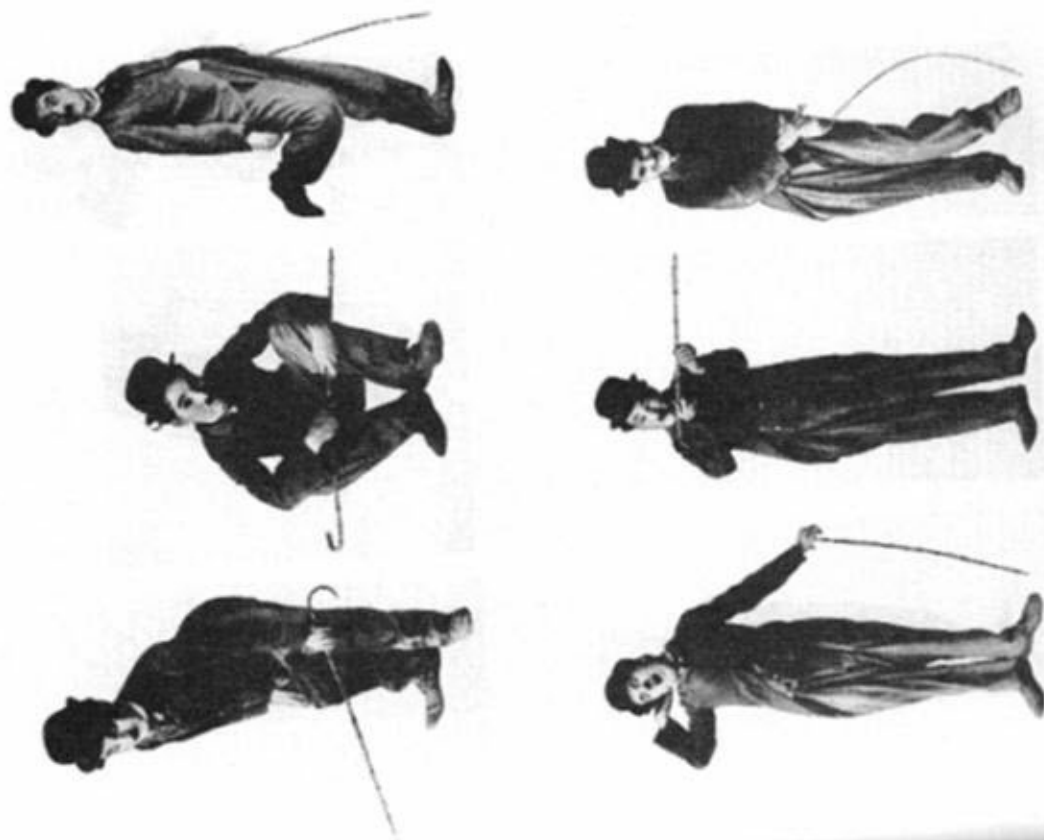
La diversità delle preferenze di Charlot e di Buster nei confronti dell'astrattezza o della concretezza, sia del movimento sia dell'azione, è indice della differenza che divide le loro personalità. Si tratta di una differenza molto significativa che pone l'uno e l'altro a due estremi opposti. Infatti, nonostante essi siano uniti dall'estraneità al mondo, hanno modi di manifestarla profondamente diversi, se non appunto opposti.

13. André Bazin, *op. cit.*, p. 187, anche per la citazione successiva.

14. *Ibid.*

La predilezione di Charlot per la concretezza si accorda non solo con la sua retorica del volto — che si differenzia da quella di Buster per un estremismo enfatico e parodistico, indice di coinvolgimento e partecipazione al reale —, ma anche con la retorica del corpo. Non a caso, nella mimica del corpo si ritrovano i medesimi tratti di enfasi e parodia. Ma se per identificare la retorica del volto abbiamo fatto riferimento all'universo femminile, per render conto di quella del corpo dobbiamo ricorrere al mondo infantile. Il corpo di Charlot assume infatti l'intera gamma degli atteggiamenti del bambino. Nel manifestare, per esempio, la propria curiosità egli sbilancia tutto il corpo verso l'oggetto dell'attenzione; nell'esprimere il proprio scoraggiamento si rannicchia a terra; senza contare poi che, come i bambini, egli non esita a mostrare la propria noia, sbadigliando e stracchiandosi apertamente; come pure non nasconde, ma, anzi, enfatizza la propria inclinazione ludica, utilizzando il bastoncino di bambola come un fucile; sullo stesso bastoncino, poi, si dondola con un fare infantile, tra il timido e il malizioso; infine, con aria sbeffeggiante, dà la sua leggendaria pedata all'indietro. È evidente, dunque, che vive in un mondo tutto suo, radicalmente diverso rispetto a quello degli adulti. È comunque un corpo che, colto mentre fa scherzi, sgambetti, sberleffi, dimostra di burlarsi di questo mondo, appunto lo sbeffeggia, mantenendolo sempre accesa la propria vivacità, la propria vitalità. È un corpo nel quale si inscrive l'ottimismo di Charlot, dunque un corpo che potremmo definire «mercuriale».

All'estremo opposto, abbiamo detto, si colloca invece Buster. Il suo è un corpo che predilige l'astrattezza e che potremmo chiamare «situmino». È vero che il corpo di Keaton è agile e mobile, in certi momenti persino acrobatico e immesso in un movimento concitato; ma se ciò accade, è sempre per una disperata difesa o addirittura per uno strenuo tentativo di sopravvivenza. Nei movimenti di Buster non traspare mai l'agitazione, quanto piuttosto la calma, se non proprio la flemma interiore. Buster non reagisce al mondo come Charlot; egli, per così dire, lo tiene a bada. Tipico di Buster è il suo osservare il mondo da distanze siderali che non ne permettono il coinvolgimento corporeo o che lo chiamano in causa solo in quanto





Sopra: The Navigator; sotto: G. West.

-reazione». E anche quando la «reazione» è costretta a far muovere il corpo, lo fa sempre secondo modalità appunto astratte, che ne manifestano fortemente l'estraneità al reale; un'estraneità che comunque si rivela spesso indispensabile strumento di dominio sul reale stesso, quasi come se essa derivasse da una sottile consapevolezza o da una sorta di saggezza. Buster appare, infatti, non tanto Sua Maestà il Bambino, secondo la definizione che Ejzenstein dà di Charlot, quanto come un vecchio distaccato dal mondo che pure conserva intatte in sé la purezza e l'innocenza infantili.

Chaplin e Keaton incarnano, così, un corpo comico cinematografico che finalmente risponde alle istanze avanzate dagli artisti colti sul corpo circense.

Il corpo di Charlot e di Buster, infatti, è estraneo al mondo tanto quanto quello circense, eppure, diversamente da quest'ultimo, esso riesce a operare e a ottenere ragione del mondo stesso, non senza compromessi, rinunce, delusioni e soprattutto con la mesta consapevolezza che tale estraneità coincide con la condanna a una solitudine ontologica.

Ma, pare, solo a questa condizione può riaffiorare quella forza primigenia e originaria custodita nel corpo circense che, una volta liberata nel mondo reale, ci riporta allo stato puro non solo del riso ma anche del pianto.